

Anspruch, sie weist darauf hin, daß die Musikkomödie Züge der Sängerober annimmt. Sie scheint aber auch darauf hinzudeuten, daß immer mehr auswärtige Sänger zur Verfügung standen, die mit dem Buffogenre vertraut waren und in diesem Genre Erfolg gehabt hatten. Einstweilen ergibt sich nur der unbestimmte Eindruck, daß sich zwischen 1720 und 1740 an verschiedenen Orten und durch verschiedene Theatertruppen die gelegentlichen Aufführungen komischer Opern allmählich zu Traditionen verfestigten, und es wäre zu untersuchen, ob sich dabei noch andere lokale Gattungen als die der neapolitanischen *Commedia per musica* herausgebildet haben.

Daß die Stücke in immer wieder veränderter Gestalt mit neuen Gesangsnummern, neuen Handlungselementen, neuen Rollen und neuen Titeln auftauchen, scheint für die frühe Opera buffa geradezu konstitutiv und späterhin noch lange gebräuchlich gewesen zu sein. Das hängt offenbar damit zusammen, daß die Opera buffa nicht im Altertum oder in der Mythologie, sondern in der Gegenwart spielte, daß sie lokale Züge trug und lokale Bezüge suchte, daß die Tradition der *Commedia dell'Arte* weiterwirkte und daß die Libretti nicht den literarischen Anspruch und das literarische Ansehen der Libretti Metastasios hatten. Das änderte sich mit Goldoni: Goldoni hat die Opera buffa mit der Bezeichnung „*Dramma giocoso*“ zum gemeinitalienischen Genus so wie die Opera seria Metastasios gemacht.

Silke Leopold

## Einige Gedanken zum Thema: Komische Oper in Venedig vor Goldoni

Wer den Versuch unternimmt, die spezifisch venezianische Vor- und Frühgeschichte der komischen Oper darzustellen, sieht sich mit einer Fülle grundsätzlicher Fragen konfrontiert, deren Lösung auf nahezu unüberwindliche Hindernisse stößt. Denn von allen komischen Opern, die vor der glücklichen Zusammenarbeit von Carlo Goldoni und Baldassare Galuppi zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Venedig produziert wurden, hat sich kaum eine Note erhalten; die einzigen Quellen, auf die wir uns beziehen können, sind die Libretti – wenige genug, um daraus Entwicklungslinien ableiten zu können. Für die Intermezzi stellt sich die Quellensituation ein wenig günstiger dar; von ihnen auf die abendfüllende komische Oper zu schließen, würde das Bild jedoch verfälschen. Schon Hermann Abert hatte darauf hingewiesen, daß die komische Oper sich keineswegs aus dem Intermezzo, sondern parallel dazu entwickelt habe<sup>1</sup>. Welchen Beitrag diese abendfüllenden komischen Opern für die Herausbildung der Gattung Opera buffa geleistet haben könnten, sei hier an einigen Punkten skizziert.

### I

Die erste Frage, die sich dem Betrachter bei der Durchsicht der venezianischen Libretti bis etwa 1735 aufdrängt, ist die scheinbar simpelste: Was macht eine Oper zu einer komischen Oper? Bevor die Opera buffa unverwechselbare Gattungsmerkmale aufweisen kann – das Ensemble in Gestalt von Introduktion und Aktfinali, die Verbindung von Handlung und Musik in der Handlungsarie – läßt sich dieses Problem zunächst nur auf den banalen Nenner bringen, daß eine Oper komisch ist, wenn sie die Zuschauer zum Lachen bringt. Aber sind es komische Personen, komische Situationen oder erst eine durchgehend komische Handlung, die die Bezeichnung „komische Oper“ rechtfertigen? Oder ist es der Sozialstatus der handelnden Personen? Auf diese Fragen sind für das erste Jahrhundert venezianischer Operngeschichte die unterschiedlichsten Antworten gegeben worden<sup>2</sup>. Die einfachste

<sup>1</sup> H. Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 1978, Bd. 1, S. 336.

<sup>2</sup> H. Chr. Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, unterteilt in „heroische“, „heroisch-komische“ und „komische“ Oper. Gerade diese Unterteilung zeigt jedoch, daß es unmöglich ist, die venezianische Oper des späteren 17. Jahrhunderts gattungstheoretisch zu erfassen, wie Wolff, S. 108, auch selbst zeigt: „Die komische Oper in Venedig war eigentlich nur eine stärkere Wendung der ‚heroisch-komischen‘ Oper zum Komischen hin . . . Man brauchte nur noch das Heroische ganz zu entfernen, um eine Art musikalischer Komödie oder Singspiel zu erhalten.“ E. J. Dent, *Giuseppe Maria Buini*, in: *SIMG* 13 (1911/12), S. 331, unterschied die komischen Opern des frühen 18. Jahrhunderts in Pastoralen, Parodien und Szenen aus dem Theaterleben. G. Lazarevich, *Humor in Music: Literary Features of Early Eighteenth-Century Italian Musical Theatre*, in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, S. 531–538, unterscheidet dagegen in *Commedia dell'arte*, Themen nach Molière und Parodie.



vermögen jene Opern zu geben, die sich auf direkte Vorbilder aus dem Sprechtheater beziehen oder auf bestimmte Gattungstypen des Sprechtheaters – wie etwa *Dal male il bene* (Text: Giulio Rospigliosi, Musik: Antonio Maria Abbatini, Marco Marazzoli, Rom 1653), eine Mantel- und Degen-Komödie, oder *La Tancia* (Text: Andrea Moniglia, Musik: Jacopo Melani, Florenz 1656) nach Michelangelo Buonarrotis gleichnamiger Komödie. Doch ist etwa *Il Trespolo tutore* (Text: Giacomo Villifranchi, Musik: Alessandro Stradella, Genua 1678) „die erste Opera buffa“<sup>3</sup>, weil sie ausschließlich im bürgerlichen Milieu spielt, obwohl die Dramaturgie und die Szenentypen (falsch geleitete Briefe, Verwechslungen im Dunkeln, Leute, die den Verstand verlieren etc.) sich nicht von den ersten Opern der Zeit unterscheiden? Oder ist etwa *La Semiramide* (Text: G. A. Moniglia, Musik: Pietro Andrea Ziani, Venedig 1670) eine Opera buffa, weil sie ein Verwechslungsspiel voll Situationskomik ist, obwohl die handelnden Personen hochgestellte Persönlichkeiten sind<sup>4</sup>? Es ist unmöglich, im 17. Jahrhundert eine Grenzlinie zwischen ernster und komischer Oper zu ziehen – und dies nicht etwa deshalb, weil in den Opern dieser Zeit ernste Herrscherszenen und komische Dienerszenen abwechselten, die sich um 1700 zu Opera seria einerseits und Intermezzo andererseits entwickelten. Eine solche Grenzlinie ist vielmehr deshalb nicht möglich, weil auf der Meßplatte zwischen ernst und komisch alle Teilstücke besetzt sind – mit Ausnahme einer Position: die der ausschließlich ersten Oper. Wer also etwas über die Vor- und Frühgeschichte der komischen Oper in Erfahrung bringen möchte, müßte sich eher Gedanken über die Entstehung der ersten Oper machen: Sie ist das eigentliche Novum an der Jahrhundertwende.

## II

Die wie auch immer dosierte Mischung aus ernst und komisch ist das Merkmal der venezianischen Oper im 17. Jahrhundert, des *Dramma per musica*, wie die Gattungsbezeichnung ungeachtet ihres Inhalts in der Regel lautet. Das ändert sich auch um 1700 nicht. Was sich jedoch ändert – und das scheint mir die wichtigste Voraussetzung für das Entstehen einer spezifischen Dramaturgie von ernster und komischer Oper zu sein, ist die Sensibilität gegenüber den literarischen und musikalischen Unterschieden von dargestellter Komik und Tragik. Zweifellos ist die römische Accademia dell'Arcadia und ihr Feldzug gegen den schlechten Geschmack des vergangenen Jahrhunderts, dessen Gipfel ihr die Operndichtung schien, verantwortlich für diese zunehmende Schärfung des gattungstheoretischen Auges. Die Sensibilität manifestiert sich in den Libretto-Vorworten, die plötzlich lange Erörterungen poetologischer Natur enthalten; sie erwähnen das Vorhandensein von Komik und Tragik nicht nur, sondern verteidigen es, sie erklären die Mischgattungen, wie sie ein halbes Jahrhundert lang unreflektiert über die Bühne gehen konnten, nun plötzlich wortreich und leiten sie aus der Antike ab. Hatte noch Francesco Nicolini im Vorwort zu seinem *Don Chissiot della Mancia* (Musik: Carlo Sajon, Venedig 1680)<sup>5</sup> lapidar erklärt: „ricevilo per opera, et comedia, per quello che ti piace“, so klingt das Vorwort zu Cosimo Villifranchis *L'ipocondriaco* (1695 und 1701 mit der Musik unbekannter Komponisten, 1717 mit der Musik von Giuseppe Maria Buini aufgeführt) fast wie ein ästhetisches Manifest der komischen Oper: „Ma considerando la qualità del Soggetto, forse compatirai me, et il Compositore della Musica riflettendo all'industria, che ci vuole per far, ch'il Verso apparisca Prosa, e la Musica un Discorso naturale.“ Im Vorwort zu *Anfitrione* (Text: Apostolo Zeno und Pietro Pariati, Musik: Francesco Gasparini, Teatro S. Cassiano 1707) beruft sich Pariati auf Plautus und Molière und begründet seine Gattungsbezeichnung *Tragicommedia per musica* folgendermaßen: „... così ad imitazione di lui (Plautus) mi piacque denominarla, adattandole la mezzanità de' caratteri e dello stile, e la mescolanza del ridicolo con il grave.“ So neu und gewichtig diese Überlegungen sein mögen – das Verkleidungs- und Verwechslungsspiel, derselbe Handlungsverlauf auf zwei verschiedenen sozialen Ebenen – der des Herrscherpaares Alkmene und Amphitryon und der des Dienerpaares Sosias und Cleanta – hätte gut ins 17. Jahrhundert gepaßt.

<sup>3</sup> G. Roncaglia, *Il Trespolo tutore di Alessandro Stradella: „La prima opera buffa“*, in: RMI 56 (1954), S. 326ff.

<sup>4</sup> Wolff, S. 116–120.

<sup>5</sup> Zu diesem Libretto siehe auch S. Kunze, *Die Entstehung eines Buffa-Librettos (Don Quijote-Bearbeitungen)*, in: DJbMw 12 (1967), S. 75ff.



In den Jahren nach der Jahrhundertwende werden selbst Opern mit historischen Sujets Tragicommedia getauft, allen voran Girolamo Frigimelica Robertis *La fortuna per dote*<sup>6</sup> (Musik: Carlo Francesco Pollarolo, Teatro Grimani 1704). Die Notizia poetica des Librettos ist fünf Seiten lang und erklärt die Gattungsbezeichnung mit Worten, die aus Battista Guarinis theoretischen Schriften zur Tragicommedia pastorale<sup>7</sup> abgeschrieben scheinen, und deren Quintessenz die Feststellung ist: „Non move il riso dissoluto, non eccita il gusto del pianto; mà rallegra con onesto sollecito di giocondo divertimento.“

Die Sensibilität den Mischgattungen gegenüber, wie sie für das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Norditalien typisch ist, führt auch bei den komischen Opern zu zum Teil abenteuerlichen Gattungsbezeichnungen wie *Dramma Comico-Pastorale* (*L'incostanza schernita*), *Comi-Drama* (*L'ambizione castigata*), *Drama comico* (*Chi la fa l'aspetta*), *Scherzo scenico pastorale per musica* (*La Ninfa Apollo*) und ähnliches mehr<sup>8</sup>. Frigimelica Roberti nennt seine Oper *Il selvaggio eroe* (Musik: Antonio Caldara, Teatro Grimani 1707) eine Tragicommedia eroico-pastorale und erläutert diese allumfassende Bezeichnung im Vorwort unter Berufung auf Aristoteles – ein Name, der nicht ohne Grund für Jahrzehnte aus den Libretti verschwunden gewesen war. Und seine *Tragedia satirica Il Dafni* (Musik: Carlo Francesco Pollarolo, Teatro Grimani 1705) entpuppt sich keineswegs als Persiflage auf eine Tragödie, sondern – „satirico“ im antiken Sinne als „pastoral“ verwendend – als hehres Trauerspiel, was wiederum im Vorwort ausdrücklich betont wird: „L'azione non mista, ma semplice, sia tutta Tragica, non Tragicomica.“ Um die *Tragedia satirica* gegen die Tragicommedia abzugrenzen, bedient sich Frigimelica Roberti eines hübschen Bildes: „La *Tragedia Satirica* è una Matrona, che senza mai lasciare d'esser Matrona, è mossa à danzare con qualche modesto suo rossore in grande solennità.“ Im Vorwort der *Elisa* (Text: Domenico Lalli, Musik: G. M. Ruggeri, Teatro S. Angelo 1711), die zu Unrecht als die erste komische Oper in Venedig bezeichnet wird, weil sie als erste die Gattungsbezeichnung *Comedia*<sup>9</sup> trägt, wird nun auch die Komödie mit antiken Vorbildern belegt und gegen die „ordinäre“ Stegreifkomödie abgegrenzt: „pregandoti ad essermi difesa con l'ignorante volgo, che forse sentendo il nome di *Comedia*, credendo veder comparire Gratiani, e Truffaldini, a far sonare il bastone, confondera la mia Elisa tra i banchi, de Ciarlatani, offendendo assieme la nobile idea della *Comedia*, la quale a parere de più scientiati è il più utile, e dilettevole componimento, che rappresentar mai si possa.“

### III

Es ist auffällig, wie viele der zitierten Opern mit neuen Gattungsbezeichnungen auf Pastoralspiele hindeuten. Das ist kein Zufall. Arkadien als Schauplatz war schon immer ein beliebtes Rückzugsgebiet gewesen, wenn die Gattungszuordnung eines neuen Dramentypus problematisch wurde. Von Anfang an sind Pastoralspiele in der Operngeschichte Motor und Spiegel der zeitgenössischen Poetik und Dramaturgie gewesen. Opern mit pastoraler Thematik waren, wenn auch nur vereinzelt, das ganze 17. Jahrhundert hindurch aufgeführt worden – immer wieder zurechtgebogen auf die aktuelle Dramaturgie. Das neuerwachende Interesse an der Literatur der Renaissance, die Bemühungen der *Accademia dell'Arcadia* zogen an der Wende zum 18. Jahrhundert nicht nur eine große Anzahl pastoraler Opern nach sich<sup>10</sup>, sondern führte auch zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der Dramaturgie des Hirtenspiels. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf die enorme Bedeutung des Pastoraldramas der Renaissance für die Entstehung des Buffa-Librettos mit mehr als nur einigen kurzen Bemerkungen hinzuweisen. Die *Favola pastorale* war schon im 16. Jahrhundert diejenige Dramengattung gewesen, die zwischen Tragödie und Komödie lag – geeignet also, alle Themen aufzunehmen, die weder der einen noch der anderen Gattung zuzuordnen waren. 1721 wurde im Teatro S. Angelo Guarinis *Pastor fido* als Oper aufgeführt (Musik: Carlo Pietragnua): „Compendiata

<sup>6</sup> Die Libretti Frigimelica Robertis werden ausführlich nacherzählt von Karl Leich, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti* (1694–1708), Schriften zur Musik 26, München 1972. *La fortuna per dote*, S. 95–104.

<sup>7</sup> *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verrati*, Venedig 1601.

<sup>8</sup> Auskunft über weitere Gattungsbezeichnungen gibt T. Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venedig 1897 (Reprographischer Nachdruck Leipzig 1979).

<sup>9</sup> *Elisa* ist die erste Bearbeitung einer neapolitanischen *Commedia per musica* in Venedig.

<sup>10</sup> Siehe hierzu N. Burt, *Opera in Arcadia*, in: MQ 41 (1955), S. 145–170.



al tempo, ed al modo di cantarsi.“ Die Adaption bestand hauptsächlich in der Kürzung des Dialogs und in der Umbildung jener lyrischen Stellen zu Arienformen, die schon immer wieder als Madrigale vertont worden waren. So wird etwa aus Mirtillos berühmter Klage „Ah dolente partita“ eine höchst alltägliche Dacapo-Arie:

Ah dolente partita!  
Ah fin della mia vita!  
Da te parto e non moro? E pur io provo  
la pena de la morte  
e sento nel partire  
un vivace morire  
che da vita al dolore  
per far che moia immortalmente il core.

Dolente partita!  
Partir da la vita  
e ancor non morire  
e a morte languire  
d'un vivo penar!  
Partendo già sento  
l'estremo tormento,  
ma il morto mio core  
s'avviva al dolore  
e ha sensi in amar.  
Dolente partita etc.

Selbst dort, wo keine direkte Vorlage bearbeitet wird, sind die Vorbilder der Renaissance unverkennbar. In der Favola pastorale in musica *Amor indovino* (Text: G. B. Neri, Musik: Antonio Cortona, Teatro S. Moisè 1726; als *L'enigma disciolto* mit der Musik von Carlo Francesco Pollarolo im Teatro S. Fantin 1704 zum ersten Mal aufgeführt) treibt ein Satyr mit zwei Nymphen – und umgekehrt – exakt dieselben Späße, die der Satyr in Agostino Beccaris 1554 aufgeführtem Pastoralspiel *Il sacrificio* getrieben hatte. Es ist dies der Punkt, an dem das Pastoralspiel für die Entwicklung der Gattung Opera buffa wichtig wurde: nicht nur die heitere Grundstimmung, die eine Trennung von ernst und komisch unmöglich und unnötig machte, sondern vor allem die verspielte pastorale Gemeinschaft, die das Hauptmerkmal der Gattung im thematischen Zusammenhang verankern konnte: das Ensemble – und zwar sowohl in Form jener statischen Bilder, in denen die Hirten und Nymphen ihr arkadisches Leben preisen, als auch besonders in Form jener Polter- und Prügelszenen, die zwischen den murmelnden Bächen Arkadiens nicht den Geruch einer Marktplatzposse hatten. Löst man diese Szenen aus dem Rezitativ und verbindet sie mit musikalisch geschlossener Form, so entsteht wie von selbst ein Handlungsensemble. Das Blindkuhspiel im *Pastor fido* und in *Amor indovino*, der Schabernack, den der in den Brunnen gefallene Satyr dort als Orakel mit einem verliebten Hirten treibt, oder die handgreiflichen Streitereien Corisca mit ihrem Satyrn im *Pastor fido* – genau an diesen Stellen verrät der Text, daß hier auch ein musikalischer Zusammenhang bestanden haben muß:

Corisca	Villano indiscreto, tra l'uomo e la capra, bruttissima bestia, difetto nefando.
Satiro	Con queste mie mani cotesta canina tua lingua importuna ti voglio strappar.
Corisca	Putente carogna.
Satiro	A me scellerata?
Corisca	Caprone, si a te.
Satiro	Ribalda sfacciata!
Corisca	E' vero, se credi che quel tuo bel ceffo, tua succida barba, bavosa caverna, orecchie caprine non voglia più amar.
Satiro	Tra queste mie mani tu vil femminuccia, mi scorni, e dilleggi,



	sparuta beffana, tu ridi, beffeggi, ed osi oltraggiar?
Corisca	Tira.
Satiro	Vieni.
Corisca	Tira.
Satiro	Vieni.
Corisca	Ficcati il collo. Addio.

## IV

Aus der szenischen Situation entsteht in den Pastoralopern das Ensemble. Bei der Suche nach jenen Situationen, die für musikalisch geschlossene Formen besonders geeignet scheinen, kristallisieren sich mehrere verschiedene Typen heraus, die auch in der späteren Entwicklung die wichtigsten Ensembleszenen bleiben werden. Streitszenen müssen formal nicht unbedingt anders gestaltet sein als Duette überkommener Faktur. Das Schlußduett des I. Aktes aus *Anfitrione* etwa, in dem das Dienerpaar Sosias und Cleanta sich streiten, unterscheidet sich nicht von unzähligen anderen Duetten der Zeit:

Sosia	Dammi o cara
Cleanta	Non ti ascolto
Sosia	Un amplesso
Cleanta	Tu sei stolto
Sosia	Una mano
Cleanta	Te la niego
Sosia	Solo un dito
Cleanta	Non mi piego usw.

Aus derselben szenischen Situation entsteht jedoch in derselben Oper ein regelrechtes Handlungsensemble. Den II. Akt beschließt wiederum ein Duett zwischen Sosias und Cleanta, nur daß diesmal der echte und der falsche Sosias alias Merkur auf der Bühne stehen; und so wird das erwartete Duett umgemünzt zu einem konfusen Terzett, in dem der echte und der falsche Sosias um Cleanta buhlen:

Cleanta	Mio caro
Mercurio	Mia vita
Sosia	Che rabbia ho nel cor!
	Ascolta –
Mercurio	Non giova
Sosia	Rimanti
Cleanta	Non voglio
Sosia	Son Sosia
Cleanta	Sei pazzo
Sosia	Son Sosia
Mercurio	Tu menti
Cleanta	Andiamo a contenti
Mercurio	
Sosia	Et io che farò?

Es wäre sicher übertrieben, hier bereits von einem Buffa-Finale zu sprechen, aber diese Szene ist dennoch ein erstaunlich frühes Beispiel für die Verquickung von Handlung und musikalischer Form.

Prügelnszenen lassen sich ebenfalls, wie die Corisca-Szene aus dem *Pastor fido* zeigt, in eine geschlossene musikalische Form einbinden; statt der üblichen Verbalinjurien des Streits wird nun lediglich das kommentiert, was tatsächlich auch geschieht. Der Unterschied liegt in der szenischen Aktion. Wenn etwa Tomiri in *Il Regno galante* (Text: Michelangelo Boccardo, Musik: Giovanni Reali, Teatro S. Moisè 1727) einen Streit zu dritt mit den Worten beschließt

Sempre sarò sdegnosa  
Crudel fellow con te!

so ist dabei keine Aktion gefordert; die Worte könnten zudem aus jeder ernstesten Oper stammen. Wenn aber Leandra, die Mutter der *Figlia che canta* (Text: Francesco Passarini, Musik: Antonio Pollaro, Teatro S. Fantin 1719) ihren Gatten am Kragen packt und dazu singt:



Ti voglio strozzare  
squartare  
impiccare,  
briccone mal fatto  
se un fatto di fatto  
mi vuol vendicar!,

so ist das nicht nur eine andere Spracheebene und der Beginn eines echten Handlungsduetts, sondern stellt auch ganz andere Anforderungen an die Darsteller: Sie mußten sehr viel bessere Schauspieler sein als die virtuoson Sänger. Auch die Komposition solcher Szenen mußte darauf abgestellt sein, daß ein agierender Sänger nicht dasselbe leisten kann wie ein in Positur stehender. Es ist weder Zufall noch eine Notlösung, daß eine große Zahl der frühen komischen Opern von *Commedia dell'arte*-Truppen gespielt wurden. Eine Handlung, die unterhaltsam sein und zum lachen reizen sollte, stellte höhere Anforderungen an die Darstellungskunst als an die Gesangskunst. Erst dort und nur dort, wo die Darsteller mindestens ebenso gute Schauspieler wie Sänger waren, wurde es überhaupt möglich, einen handgreiflichen Schlagabtausch oder ein witziges Wortgefecht aus dem Rezitativ in die musikalisch geschlossene Form zu übernehmen. Daß ein Sänger auch schauspielern konnte, war jedoch durchaus nicht üblich. Benedetto Marcello mokiert sich in seinem *Teatro alla moda* häufig über die Schauspielkünste der Sänger: „Dovrà con la frequenza possibile alzare in scena ora il destro ora il braccio sinistro, cambiando sempre dall'una all'altra mano il ventaglio, sputando ad ogni pausa dell'aria...“<sup>11</sup>. Und wenn die mangelnde Schauspielkunst schon in den diskursiven Szenen der ersten Oper ein großer Nachteil war – um wieviel mehr kam es da in den aktionsreichen Szenen auf Darsteller an, die mehr konnten als den rechten und den linken Arm heben!

Goldoni legte ebenfalls großen Wert auf die Schauspielkunst der Sänger. Über seine 1757 aufgeführte *Buona figliola* schrieb er in seinen Memoiren: „Diese Operette machte viel Vergnügen und würde noch viel mehr gefallen haben, wenn die Rollen besser besetzt gewesen wären; allein man hatte sich zu spät nach guten Schauspielern umgesehen“<sup>12</sup>. Und über zwei andere Opern: „Allein die Anstrengung der Komponisten konnte die Fehler der Schauspieler nicht verbergen, und ich habe in der komischen Oper vorzüglich die Bemerkung gemacht, daß bei guter Aufführung die mittelmäßigsten Produkte viel Beifall hatten, die besten Stücke hingegen wenig, wenn sie schlecht aufgeführt wurden“<sup>13</sup>. Kaum verwunderlich – denn auch die anderen wichtigen Elemente der komischen Oper – die Überzeichnung, die Brechung sattem bekannter Situationen, die Parodie – leben zuallererst von der Darstellung. Die Komik von Verkleidungsszenen etwa wird erst dann situationstragend, wenn die Verkleidung dem Zuschauer nicht nur im Libretto angezeigt wird, sondern in der entsprechenden Szene allen außer den direkt Betroffenen deutlich gemacht wird. Verkleidungsszenen sind zwar nichts Neues in der Oper des frühen 18. Jahrhunderts: Kaum eine Oper in Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der nicht wenigstens ein Mann als Frau verkleidet oder eine Frau als Mann ihr Wesen treiben und erst am Schluß zum Besten der Handlung demaskiert werden. Das stiftet zwar Verwirrung und provoziert manchen lasziven Scherz, das ist aber zumeist so sehr eingebettet in den Handlungsverlauf, daß daraus keine herausgehobenen, in sich geschlossenen Szenen entstehen können. Der Verkleidete wird dramaturgisch so behandelt, als wäre er die Person, die er darstellt. Erst in dem Moment, wo sich aus der Verkleidung auch eine bestimmte in sich geschlossene Szene ergibt, ein Spiel im Spiel, können solche Szenen auch von musikalisch geschlossenen Formen getragen werden. Verkleidungsszenen sind denn auch schon früh ein Motor für die Herausbildung von Handlungsensembles. Ein sehr frühes Beispiel solchen Spiels im Spiel, dem allerdings noch keine durchgehende musikalische Form zugrundeliegt, ist eine Komödienszene in *Il Nerone* (Text: Giulio Cesare Corradi, Musik: Carlo Pallavicino, Teatro Grimani 1679). Hier hat es Nero auf Gilde, die treue Gattin des Armenierkönigs Tiridate, abgesehen, aber da sie sich ihm verweigert, läßt er eine Komödie aufführen, in der er selbst Mars spielt und Gilde die Rolle der Venus, Tiridate aber die Rolle des Vulcanus zudiktiert. Mars singt nun feurige Arien, Venus antwortet ihm gezwungenermaßen in derselben Form, und Vulcanus wütet mehr oder weniger still vor sich hin, bis die Komödie vorschreibt,

<sup>11</sup> B. Marcello, *Il teatro alla moda*, hrsg. von A. d'Angeli, Mailand 1956, S. 38f.

<sup>12</sup> C. Goldoni, *Geschichte meines Lebens und meines Theaters*, hrsg. von H. D.Kenter, München 1968, II, 31, S. 289.

<sup>13</sup> Ebda.



daß Mars und Venus ausgezogen auf das Bett steigen, und Vulcanus sich nicht mehr zurückhalten kann und die Fiktion durchbricht. Diese Szene ist eine der Wurzeln für jene unzähligen Szenen in der Opera buffa, in denen die Handlung mittels Verkleidung in eine beabsichtigte Richtung geschoben wird. Schon bevor die Opera buffa als Gattung dasteht, sind es immer wieder solche Szenen, die die überkommenen Dacapo-Arien und -Duette zu neuen musikalischen Formen aufbrechen<sup>14</sup>.

## V

Spiel im Spiel als Motor für geschlossene musikalische Formen in Verbindung mit Handlung – das führt auf einen weiteren Punkt, der für die Herausbildung von Gattungsmerkmalen der Opera buffa sehr wichtig zu sein scheint. Benedetto Marcellos *Teatro alla moda* löste bekanntlich eine Serie von Opern und Intermezzi aus, in denen der Opernbetrieb verspottet wird<sup>15</sup>. Es gibt indes zwei Arten solcher Parodien: das Zerrbild des Produktes, der ernstesten Oper, und die Karikatur der Produzenten, der Sänger, Dichter, Impresari und Komponisten. Die erste Form scheint eine venezianische Spezialität gewesen zu sein und ist wiederum eng verbunden mit der Schauspielerzunft: Die Groteske *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti* etwa (Text: Antonio Gori, Musik: Salvatore Apolloni, Teatro S. Samuele 1732) wurde von Comici dell'arte gegeben. Solche Parodien sind ein erneuter Hinweis darauf, daß das eigentlich Bedeutsame zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Entstehung der ernstesten Oper ist und nicht die der komischen; denn solche Parodien werden erst dann möglich, wenn sich die parodierte Gattung fest etabliert hat und allzu wichtig-tue-risch daherkommt: die ernste, tragische Oper mit glücklichem Ausgang – sie, und nicht die komische Oper, ist das eigentlich Neue in dieser Zeit. Auch diese Verzerrungen bekannter Vorbilder haben ihre Wurzeln im 17. Jahrhundert – bemerkenswerterweise tauchen sie immer dann auf, wenn ein bestimmter Szenentypus Mode geworden ist; so gilt die Geisterbeschwörung aus *La Tancia* als erste Parodie einer ernstesten Szene; ich halte jedoch schon Iros Klage um seinen leeren Bauch aus Monteverdis *Ritorno d'Ulisse* für eine Lamentoparodie. Das früheste Libretto einer abendfüllenden Opernparodie in Venedig heißt ganz harmlos *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (Teatro S. Salvatore 1725) und entpuppt sich als groteske Seria-Posse; es fehlt weder an Senecas Geist noch an der Umdichtung des Hymnus „Cinto il crin di verdi allori“ zu „Cinto il crin di verze e pori“ (Wirsing und Lauch) noch das lieto fine, bei dem der Deus ex machina auf einen Pistolenschuß reduziert wird. Im Dramma tragicchissimissimo *Artanagamennone* (Text und Musik: Giuseppe Maria Buini, Teatro S. Moisè 1731) wird die Brechung noch wesentlich drastischer, weil die Darsteller nicht nur ein Zerrbild aufführen, sondern währenddessen das Schema ihres Zerrbildes auch noch selbst reflektieren. Der Tyrann Malmocor etwa will abgehen, doch da fällt ihm ein, daß er nicht abgehen kann ohne Arie: In der nun folgenden, völlig unsinnigen Arie wird die Dacapo-Form gleich mit veralbert, denn bei der Wiederholung muß der Sänger die Souffleure bemühen:

Malmocor Parto dunque . . . ma no, che ci vuol l'aria.  
 Pastorella se rimira  
 fra l'erbetta una lucerta,  
 sta in aguatto, e sempre all'erta,  
 fin che preda sua la fa.  
 Quando poi è in sua balia,  
 non la cura, e la disprezza,  
 o l'uccide, e l'accarezza,  
 o la lascia in libertà.

Scordandosi le parole per ripigliare a Cantare la prima parte dell' aria, dirà

<sup>14</sup> Z. B. in Buinis *Le frenesie d'amore*, wo ein alter Doktor als Zigeunerin verkleidet mit hoher Stimme in Form eines Strophenliedes weissagt; oder in Boccasos *Il regno galante*, wo die Dienerin Serpilla als Richter verkleidet ihrem Mann heimleuchtet – ein echtes Handlungsensemble; oder in Buinis *La Zanina Maga per amore* (Teatro S. Moisè 1742), wo Zanina mal als Wahrsagerin, mal als Arzt, mal als Türke verkleidet für ihr Fortkommen sorgt.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu auch Dent, Lazarevich, Abert S. 344 sowie W. Osthoff, *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern/München 1973, S. 686ff.



Suggeste, suggeste,  
suggerite per carità.

Ohne Souffleure kann diese Oper ohnehin nicht zu Ende gebracht werden, denn nachdem alle Darsteller vor Schluß zu Tode gekommen sind, müssen sie einspringen:

Col morir tutti  
resta finita  
questa Tragedia,  
ne v'è chi canti  
il coro più.

Però Signori  
non vi stupite  
se il lieto fine  
a questo drama  
ora non fu.

Parodien dieser Art sind zwar komische Opern, aber sie leisten nichts für die Herausbildung von Gattungsmerkmalen; sie können dafür nichts leisten, weil sie sich ja auf den Formenschatz ihrer Zielscheibe beschränken müssen. Die zweite Art, die Karikatur der Produzenten, ist wesentlich ergiebiger, weil sie die Musik als Thema mit der Musik als szenischer Grundlage verbinden kann. Beliebt sind in solchen Opern vor allem Gesangsstunden, in denen entweder versteckte Botschaften mittels geschickt ausgewählter Arientexte vermittelt werden oder das Üben als solches zum Thema eines Ensembles wird. Wiederum enthält *Il Nerone* eine Szene, in der Nero Gilde einen Text singen läßt, der ihm selbst sehr schmeichelt, und Tiridate darauf die Arie eines verratenen Liebhabers zum Besten gibt. Und auch hier ist Buini derjenige, der die Idee der Gesangsstunde zum musikalisch geschlossenen Handlungsensemble umformt. In *Le frenesie d'amore* (Teatro S. Moisè 1726), in denen sich Buini stark vom *Teatro alla moda* hat inspirieren lassen, trägt Lisetta eine Arie vor, die der Gesangslehrer verzückt kommentiert:

Lisetta	Dolce mie pene, care catene
Flemma	O bene!
Lisetta	Che m'imprigiona
Flemma	O bona!
Lisetta	Il dio d'amor. Che legge amara in me prepara
Flemma	O cara! usw.

## VI

An solchen Stellen der Verbindung von Musik als Thema mit Musik als Handlungsgrundlage erscheint es besonders bedauerlich, daß die Kompositionen verloren sind, in hohem Maße bei denen Buinis, der als Impresario, Dichter und Komponist seine künstlerischen Ideen am unabhängigsten verwirklichen konnte. Doch kommt man diesem Problem vielleicht näher, wenn man die Frage stellt, warum sich keine Musik erhalten hat; oder warum sich, wenn Musik erhalten ist, wie im Falle des *Anfitrione*, nur die Arien erhalten haben, nicht aber die für das Handlungsensemble so wichtigen Aktschlußduette. Die Tatsache, daß sich von all diesen komischen Opern Venedigs kaum eine Note erhalten hat, ist vermutlich weniger bedauerlich als vielmehr signifikant. Es könnte sich herausstellen, daß die Kompositionen ernster und komischer Arien sich zunächst gar nicht so sehr unterschieden haben mögen. Es könnte aber auch sein, daß die Musik der komischen Opern auf einem Niveau war, das keinen Anreiz bot, die Stücke zu kopieren und zu Hause zu singen – vielleicht auch weil die Arien und vor allem die Ensembles so eingebettet waren in den Handlungszusammenhang, daß sie nur an ihrem Platz wirkungsvoll waren, nicht aber als Vortragsstücke; vielleicht auch, weil die Darsteller der komischen Opern keine Virtuosen waren oder, positiv ausgedrückt, weil sie bessere Schauspieler sein mußten und auf der Bühne mehr zu tun hatten. Zwei Indizien mögen diese Vermutung untermauern: das erste ein Zitat aus Cosimo Villifranchis *L'ipocondriaco*, in dem er den Leser bittet: „Ti supplico



inoltre a compatire i più celebri Cantori, se non faranno pompa dell'eccellenza de i loro talenti, non glien' avendo io data occasione per non guastar l'ordine del Drama, con il quale, benchè giocoso, non ho però voluto muovere a quel riso, che scrive Orazio nel principio della sua Poetica.“ Virtuoser Ziergesang, Bravourarien – das ist die Quintessenz dieser Bitte – wirken in der komischen Oper also unfreiwillig komisch; dies ist aber zu vermeiden. Das Drama, das Schauspiel muß über dem musikalischen Glanz stehen. Man kann sich nun zwar ausmalen, wie die Musik der komischen Opern nicht geklungen hat, wie sie aber gewesen sein mag, wissen wir dennoch nicht. Umgekehrt bestätigt Benedetto Marcello im *Teatro alla moda* diese Forderung, wenn er von den Parti buffe sagt: „Parti buffe pretenderanno l'onorario eguale alle prime parti serie, e tanto più se nel cantare si servissero d'intonazione, passi, trilli cadenze etc. da parte seria“<sup>16</sup>. Buffa-Musik hat offensichtlich eine untergeordnete Rolle gespielt. Sie mag für uns heute interessant sein, um das Werden einer unverwechselbaren komischen Musiksprache zu studieren – für ihre Zeit war sie es nicht. Es mutet fast paradox an, daß gerade die Gattung Oper, die die musikalischen Formen und die Handlung zusammenführen und damit die ausgewogenste Art des Musik-Theaters werden sollte, aus einer Vernachlässigung der Musik heraus entstanden ist. Die Formung der Gattung Opera buffa ist in Venedig eine Leistung der Dichter, nicht der Musiker. Sie scheint zunächst kein Thema für die Musikgeschichte zu sein – zumindest, was die Erwartungen der Zeitgenossen betraf. Das Fehlen jeglicher Partitur scheint mir ein Indiz, kein Verlust. Daß man sich bei der Untersuchung dieses Prozesses auf die Libretti beschränken muß, ist deshalb gar nicht einmal falsch; denn vielleicht kommt man der Frage, was eigentlich eine komische Oper vor der Opera buffa sei, auf diese Weise viel näher. Goldoni, der literarische Schöpfer der Gattung, der Vater des venezianischen *Dramma giocoso*, lieferte in Zusammenhang mit den *Volponi* (1777) die vielleicht knappste und umfassendste Definition: „Es war Spannung, Intrige und Laune in dem Stück, und es enthielt zugleich eine gute moralische Lehre“<sup>17</sup>.

Martin Ruhnke

### Scena buffa und Intermezzo bei Francesco Gasparini\*

In eine Vorgeschichte der Opera buffa lassen sich die Buffo-Szenen einordnen, die in Opern des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts eingestreut waren, in eine Frühgeschichte dagegen die Intermezzi. Im Gegensatz zum Intermezzo stellten die Buffo-Szenen einer Oper meist keine zusammenhängende, sich konsequent weiterentwickelnde Handlung dar. Die einzelnen Arien und Duette waren austauschbar, und auch auf die Reihenfolge der Szenen kam es nicht an. Beispiele für diese von Gordana Lazarevich<sup>1</sup> nachgewiesene Pasticcio-Technik und weitere Varianten zu den von ihr genannten Beispielen finden sich in den Buffo-Szenen von Opern Francesco Gasparinis. Seine frühen, vor 1700 komponierten Opern enthielten noch Buffo-Szenen. Für Venedig schrieb Gasparini zunächst *Opere serie*, denen nur bei späteren Aufführungen außerhalb Venedigs Buffo-Szenen eingefügt werden konnten.

An der Einführung des Intermezzo comico in Venedig – seit 1706 – hat Gasparini entscheidenden Anteil gehabt. In vielen Fällen läßt sich zwar der Komponist eines in eine Opera seria eingefügten Intermezzos nicht mit Sicherheit nachweisen. Zu den Intermezzi, die Gasparini zugeschrieben werden können, gehört der erstmals 1708 aufgeführte *Parpagnacco*<sup>2</sup>. Der Text stammt von Pietro Pariati. Der Titel-„Held“ bildet sich ein, ein weiser Astrologe zu sein, verachtet die Frauen und glaubt, allen

<sup>16</sup> Marcello, S. 59.

<sup>17</sup> Goldoni III, 26, S. 380.

\* Kurzfassung des Referats; vollständiger Text mit Notenbeispielen in: *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag*, Laaber 1982, S. 55–66.

<sup>1</sup> G. Lazarevich, *Eighteenth-Century Pasticcio: The Historian's Gordian Knot*, in: *Analecta musicologica*, Band 17 (1976), S. 125f.

<sup>2</sup> D-brd B, Sign. Mus. ms. 445 (als Anhang zu der hier Albinoni und Gasparini zugeschriebenen Oper *Engelberta*).